

УДК 784.071.2(44)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum1-71.06

Продоус Євгенія Русланівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: bozapi00@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

**Специфіка формування стильових домінант
у вокальному виконавстві
(на прикладі творчості Н. Штуцманн)**

У статті апробовано поняття «стильової домінанти» як параметра, що визначає специфіку виконавського висловлювання (або комплексу музично-мовленнєвих ресурсів) та аксіологічний аспект музичного мислення інтерпретатора. Новизна цього дослідження полягає в тому, що воно вводить до наукового обігу вітчизняного музикознавства виконавську творчість Н. Штуцманн. Метою ж статті є визначення факторів, які зумовлюють специфіку формування стильових домінант у вокальному виконавстві. Наголошено, що у вокальному мистецтві одним із визначальних факторів, що зумовлює формування «стильової домінанти», є тембр голосу. Виявлено, що формування стильових домінант творчості видатної співачки – володарки досить рідкого типу голосу (контральто) – та диригентки Н. Штуцманн визначено впливом двох факторів: внутрішнього – специфікою її голосу – та зовнішнього – впливом виконавської творчості її матері-співачки. Зазначено, що взаємодія барокової та романтичної стильових домінант творчості мисткині впливає на репертуарну політику у різних сферах її виконавської діяльності.

Ключові слова: музична творчість; виконавський стиль; виконавське висловлювання Н. Штуцманн; стильова домінанта; вокальне мистецтво; музична інтерпретація.

Постановка проблеми.

Дослідження виконавства як окремої сфери музичної творчості не втрачає актуальності вже понад століття, що зумовлено і тим впливом, який інтерпретатори здійснюють на розвиток мистецтва, і складністю наукового опрацювання цієї тематики. Сучасне музичне

мистецтво, з його пливкими межами художніх стилів, академічних та популярних напрямів, загальносвітових та національних традицій, є досить складним об'єктом для наукового осягнення. Особливо, якщо йдеться про намагання визначити специфіку індивідуального стилю музичної творчості. І ще більше, коли йдеться про дослідження вокального стилю – дуже специфічної сфери виконавського мистецтва, де все залежить від найтонших відчуттів і опановується переважно на рівні особистісного досвіду. Невипадково співачка, завідувачка кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського Л. Деркач зазначає, що у вокальному мистецтві під суб'єктом творчості розуміється «особистість співака, що володіє психофізіологічними, емоційно-інтелектуальними та технічними якостями» (Деркач, 2014: 716).

Працюючи над дослідженням, присвяченим виявленню значення стильових доміант виконавської творчості, ми відкрили для себе феноменальну співачку, нашу сучасницю, володарку унікального тембру контральто Наталі Штуцманн. Це спонукало нас до роздумів щодо того, який вплив має темброва специфіка голосу співака на формування його виконавського стилю та розвиток кар'єри.

Новизна цього дослідження полягає в тому, що воно вводить до наукового обігу вітчизняного музикознавства виконавську творчість Н. Штуцманн. **Метою** ж статті є визначення факторів, які зумовлюють специфіку формування стильових доміант у вокальному виконавстві.

Останні дослідження і публікації. Вокальне виконавство привертає увагу багатьох дослідників, більшість з яких переважно концентрується на історії вокального мистецтва та критеріях класифікації співочих голосів. Зокрема, це колективна монографія «Голос людини та вокальна робота з ним» (2010), де стисло класифікуються та узагальнюються знання і практики, присвячені кожному типу голосу, та відповідні методи навчання співаків; стаття Н. Кречко та О. Рячко «Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві» (Кречко, & Рячко, 2022), у якій надано термінологію професійних голосів оперних співаків; стаття Д. Джонса «Постановка контральто.

Розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу» (Jones, n. d.); стаття Є. Авраменка «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голособразу” на прикладі драматичного тенора» (Авраменко, 2020). Порівняння цих робіт дозволило встановити розбіжність поглядів сучасних дослідників щодо типізації голосів, що стимулює розвиток проблематики їх тембрового осягнення та його впливу на подальшу кар’єру співака.

Окрему увагу звернемо на статтю Л. Деркач «Синергія у виконавському процесі», де знаходимо поняття «настанови», під якою розуміється «цілісний стан психіки музиканта-виконавця, який залежить від професійної мотивації, цілей, завдань і умов для діяльності» (Л. Деркач, 2014: 714).

Методологія дослідження. Застосовано комплекс наукових підходів, серед них *системний*, спрямований на осягнення музичних явищ у їх взаємозв’язках; *стильовий*, що дозволяє розглянути специфіку художнього висловлювання особистості; *біографічний* для визначення факторів, які вплинули на формування стилю музичної творчості митця, а також один з підходів когнітивного музикознавства, спрямований на дослідження образу Людини як творчої сили, що змінює світ.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Відома співачка і диригентка Н. Штуцманн володіє найрідкіснішим жіночим голосом із виразним грудним регістром – контральто, який в українських методичних працях визначають як «найнижчий жіночий голос, діапазон якого – від *мі* малої октави до *соль* другої; цей голос має великий запас нижніх нот густого й соковитого звучання, чим і відрізняється від мецо-сопрано» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, Стефанюк, Молодій, Попелюк, & Жеребецька, 2010: 35). Цікавою особливістю цього типу голосу вітчизняні викладачі вважають те, що він формується достатньо довго порівняно з іншими голосами. Так, у цитованій вище колективній монографії «Голос людини та вокальна робота з ним» знаходимо інформацію про те, що «всі голоси можна умовно поділити на дві групи – легкі й важкі <...>. До другої групи належать тенори, колоратурні сопрано, мецо-сопрано і контральто. Ці голоси від природи, як правило, не поставлені і тому

потребують великої праці як від співака, так і від педагога для досягнення необхідного вокально-виконавського рівня» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, et al., 2010: 37). Зазначимо, що такої ж думки дотримується й Н. Штуцманн, яка в інтерв'ю зазначає: «Щоб опанувати всі технічні тонкощі глибокого голосу, потрібно близько двадцяти – двадцяти п'яти років» (Schreuders, 2010).

Водночас звернемо увагу, що в поширеній у сучасній оперній практиці німецькій класифікації голосів FACH контральто відсутнє, але є драматичне контральто / *Dramatischer Alt* (Кречко, & Ряжко, 2022). Можливо, це пов'язано з тим, що досі залишається проблемою ідентифікація контральтового тембру. Контральто плутають із меццо-сопрано, володаркам якого вже понад століття часто доручають партії, призначені для альти або контральто. М. Яновська зазначає: «В умовах посиленої віртуозності італійської опери XIX ст. низькі сопрано набули великої рухливості, породивши новий тип оперного голосу – “колоратурне меццо-сопрано”, ініційоване творчістю Дж. Россіні» (Яновська, 2021: 65).

Підкреслимо, що, попри той факт, що контральто, здавалося б, рідкісний голос, таких виконавиць в історії європейського мистецтва доволі багато. Серед найвідоміших назвемо Марієтту Альбоні / *Marietta Alboni* (1826–1894), яка навчалася співу у Дж. Россіні; Клару Батт / *Dame Clara Butt* (1872–1936) та Маріан Андерсон / *Marian Anderson* (1897–1993). А от серед сучасниць Н. Штуцманн слід назвати АннаМарію Кардіналлі / *AnnaMaria Cardinalli* (1979), яка відома не тільки як співачка (зокрема, критики відзначають виконання нею партій в операх Р. Вагнера та П. Маскан'ї), але і як гітаристка й науковиця; а також видатних виконавиць барокового репертуару: Дельфін Галу / *Delphine Galou* (1977), Марі-Ніколь Лем'є / *Marie-Nicole Lemieux* (1975) та Соню Пріну / *Sonia Prina* (1975).

Аналіз репертуару сучасних співачок-контральто засвідчує, що, як правило, вони тяжіють до виконання саме барокових творів. Водночас потужною є й інша тенденція, коли тембр контральто використовується в музиці «третього пласту». Зокрема, відомими є такі співачки, як Емі Вайнхаус / *Amy Winehouse*, Шер / *Cher*, Леді Гага / *Lady Gaga*, Енні Леннокс / *Annie Lennox*. Наприклад,

Емі Вайнхаус отримала 24 нагороди у 60 номінаціях, серед яких шість нагород у восьми номінаціях *Grammy Awards*, останню з яких їй було присуджено посмертно. А співачка Леді Гага, авторка хіта «*Shallow*» (2018), стала першою жінкою, яка отримала «Оскар», «*BAFTA*», «Золотий глобус» і «Греммі» за один рік.

Що стосується репертуару контральто, то, на перший погляд, здається, що в кількісному і стильовому вимірах він значно поступається репертуару для інших голосів. На це, зокрема, вказує Н. Штуцманн: «Мої головні партії не дуже численні: репертуар контральто, хоча й дуже цікавий, не дуже великий, крім репертуару у стилі бароко, ролі якого найчастіше замасковані» (як цит. Schreuders, 2010). Що мається на увазі? Те, що, дійсно, в операх доби Бароко фактично неможливо знайти авторську ремарку про призначення партії саме контральто (винятком є партії в операх Г. Ф. Генделя: Юлія Цезаря з однойменної опери та Арзаса, принца Коринфського, з опери «Партенопа»)¹.

Натомість й у барокових операх, й у творах більш пізніх періодів є партії, доручені альту: Брадаманта з опери «Алчіна» Г. Ф. Генделя, Розіна у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні (у клавирі сопрано або альт), Перша Норна у «Загибелі богів», Ерда у «Зігфріді» Р. Вагнера, Дріада з «Аріадни на Наксосі» Р. Штрауса. Проте тут

¹ Зазначимо, що насправді не так просто зрозуміти, для якого саме типу / під-типу голосу призначено ту чи іншу партію, адже композитори не позначають цього. Як приклад, згадаємо про партії, які традиційно виконують колоратурні сопрано (Цариця ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта), хоча відповідної позначки у партитурі опери немає, або ще більш тонку градацію, яка розділяє тенорів на ліричних, героїчних тощо. Знов-таки, авторських вказівок із цього приводу в партитурі ми не знайдемо, хоча в оперній практиці відповідний розподіл є загальноприйнятим. Що ж стосується саме барокових опер, то іноді ми стикаємося з випадками, коли в партитурі є вказівка не на бажаний тип голосу, а на те, для якого співака була призначена певна партія. Зокрема, відомо, що багато років Г. Ф. Гендель співпрацював з видатним кастратом Сенезіно, який співав у прем'єрних показах багатьох опер композитора. Звідси, у деяких виданнях можна побачити, що партії опер Г. Ф. Генделя призначені Сенезіно. Діапазон цих партій фактично відповідає діапазону контральто.

важливо зауважити, що в німецькомовних країнах альтами називали жіноче контральто (Криса, 2006: 52). Також у сучасній оперній практиці партії, призначені бароковими композиторами для кастратів, виконують саме контральто, зокрема Орфея з «Орфея і Еврідіки» К. Глюка, Орlando в «Несамовитому Роланді» А. Вівальді.

Щодо романтичного репертуару чи творчості композиторів ХХ–ХХІ століть зауважимо, що тут ми знаходимо партії, які призначені саме для контральто (Маффі Орсіні в «Лукреції Борджіа» Г. Доніцетті; Ангеліна в «Попелюшці, або Перемозі добродійності», Арзаче в «Семіраміді», Танкред у «Танкреді» Дж. Россіні; Ла Чієка у «Джоконді» А. Понк'єллі; Арт-банк'єр в опері «Обличчям до Гойї» М. Наймана; Баронеса з «Ванесси» С. Барбера; Тітонька в «Пітері Граймсі» Б. Брітгена; Ульріка в опері «Бал-маскарад», Маддалена у «Ріголетто» Дж. Верді; Лючія в «Сільській честі» П. Масканьї), хоча на практиці їх доволі часто виконують мецо-сопрано.

Отже, проаналізуємо більш детально, яким чином специфіка голосу вплинула на формування стильових домінант творчості Н. Штуцманн, спираючись на власне визначення: «...домінанта стилю музичної творчості – це панівна художньо-естетична настанова, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення» (Продоус, 2022: 88).

Почнемо з того, що Наталі Штуцманн / Nathalie Stutzmann – співачка, яка з дитинства сприймала себе як універсального митця: «Я вважала себе музикантом, який користується голосом як інструментом, а не суто вокалісткою за освітою» (Nathalie Stutzmann..., 2014). Виконавиця народилася 6 травня 1965 року у передмісті Парижу – Сюрені, у родині музикантів (її батьки були співаками). Розповідаючи про своє дитинство, Н. Штуцманн у численних інтерв'ю згадує, що вона вчилася грати на декількох інструментах (фортепіано, фагот, віолончель, альт), а співом з нею займалася мати – сопрано Крістіане Штутцманн / Christiane Stutzmann (1939). Обравши кар'єру оперної співачки, Н. Штуцманн продовжила навчання у Консерваторії Ненсі / Conservatoire régional du Grand Nancy (Франція), а згодом почала брати уроки у видатного німецького

співака, професора Віденської музичної академії Ганса Хоттера / Hans Hotter (1909–2003).

Дебютувавши в 1985 році у Магніфікаті BWV 243 Й. С. Баха в концертному залі Плеєль / Salle Pleyel (Париж), вже наступного року співачка дає сольний концерт у Нанті й доволі швидко стає відомою як виконавиця барокового репертуару, а також французьких *mélodies* та німецьких пісень. Поряд із цим, Н. Штуцманн активно опановує диригування; її наставниками були видатний фінський диригент та педагог Йорма Панула / Jorma Panula (1930), японський диригент Сейдзі Озава / Seiji Ozawa (1935) та британський диригент сер Саймон Реттл / Simon Rattle (1955).

У 2009 році Н. Штуцманн заснувала камерний оркестр «*Orfeo 55*», з яким до 2019 року виступала як солістка та диригент. Від 2017 року виконавиця співпрацює з багатьма оркестрами, серед яких – Національний симфонічний оркестр RTE (Дублін, Ірландія), Філадельфійський оркестр / Philadelphia Orchestra (США), а від сезону 2022/23 років стає новим музичним керівником Атлантського симфонічного оркестру і другою жінкою в історії, яка ним керувала (Nathalie Stutzmann..., 2024). Крім цього, вона також стала другою жінкою-диригентом, яка була запрошена до участі в Байройтському фестивалі, поступившись першістю українці Оксані Линів.

Свідомо уникаючи ретельного аналізу всього спектра творчої діяльності мисткині, сконцентруємося саме на вокальному виконавстві, у межах якого вона сформувалася як творча особистість, бо це її перша музична професія. Це важливо, адже зрозуміло, що унікальність індивідуального вокального стилю зумовлюється, перш за все, фізичними властивостями голосу. Саме вони визначають тембр-амплуа співака², його репертуарну політику і, як наслідок, панівну художньо-естетичну настанову. Так, американський викладач вокалу

² За визначенням Є. Авраменка, «Тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Авраменко, 2020: 95).

Девід Джонс / David Jones, який співпрацює з такими оперними театрами, як Метрополітен-опера / Metropolitan Opera, Берлінська державна опера / Deutsche Staatsoper Unter der Linden, Віденська державна опера / Wiener Staatsoper, Королівський оперний театр у Ковент-Гардені / Royal Opera House, і є автором методики, яка базується на синтезі шведської та італійської шкіл співу, у статті «Постановка контральто: розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу» пише: «Як правило, основними елементами, які визначають вокальний фах, є (1) тембр, (2) індивідуальний колір, (3) специфічна теситура та (4) особистість або темперамент. Особистість і/або темперамент є критичними факторами, оскільки багато співаків мають глибоке внутрішньо-інстинктивне розуміння свого голосу» (Jones, n. d.).

Підкреслимо, що велике значення має конституція співака, адже загальновідомо, що абсолютно міфічним чином пов'язані, наприклад, зріст і тип голосу (меццо-сопрано, як правило, дуже високі, статні, а тенори – маленького зросту). Із цього приводу звернемося до дисертації Чжоу Ї, який зазначає, що «специфіка вокального виконавства полягає в тому, що в ньому людина та інструмент буквально становлять одне ціле, тож можна стверджувати, що одним з базових параметрів, які визначають особливості музичного мислення конкретного співака, є його голос» (Чжоу Ї, 2021: 43).

Зазначимо, що думка про те, що фізіологія певним чином впливає на творчу діяльність, є доволі розповсюдженою і в інших сферах виконавства, наприклад, у піанізмі. Так, видатний швейцарський піаніст і диригент Едвін Фішер указував на зв'язок між конституцією музиканта та специфікою його мислення: «Люди певної конституції найбільш придатні для інтерпретації творів, написаних композиторами подібної до них конституції. Це означає, що, наприклад, кремезні люди з товстими, м'ясистими руками схильні до виконання творів схожих за складом людей, тобто людей, що належать до типу пікніків, у той час як худій, довгопалій, високій, жилавій людині ближче твори такої ж, як він, людини, тобто композитора астеничного типу» (Fischer, 1959: 29).

Погоджуючись з Е. Фішером, підкреслимо, що саме мислення виконавця визначає специфіку його музично-мовленнєвих ресурсів, фактично – стилю. При цьому очевидним є вплив таких факторів, як, наприклад, величина руки у піаніста (згадаємо Р. Шумана, який не зміг реалізувати мрію про кар'єру концертуючого піаніста через маленьку руку). Таким самим чином параметри голосу конкретного співака можуть дещо обмежувати його художньо-естетичні прагнення. Водночас вважаємо, що стильова домінанта творчості – як важливий показник специфіки музичного мислення виконавця – є динамічним фактором, тим, що може змінюватися у процесі життя. Адже фізіологія людини напряму пов'язана з психологією, а саме, темпераментом (першим, хто вказав на цей зв'язок, був ще Гіпократ), характером, поведінковими і, як наслідок, художніми настановами. Останні, у свою чергу, впливають на репертуарну політику кожного окремого виконавця. Як зазначено вище, найбільш поширений вибір співачок-контральто, визначений західноєвропейською оперною практикою, – це бароковий репертуар. Утім Н. Штуцманн свідомо виходить за його межі, зазначаючи: «Бароковий музикант, який співає лише бароко, за два-три роки тільки й звучить бароково. Голос не розширюватиметься, не розкриватиметься. Так само митцю, який інтерпретує лише великі твори, через деякий час буде дуже важко повернутися до інтимних творів. Я завжди так працювала з мамою, вона завжди виховувала мене у цьому почутті еклектики. Звичайно, у всіх нас є композиції, в яких ми чуємося краще, які ми вважаємо за кращі, які сильніше впливають на нас, і ми повинні віддавати їм перевагу, але спеціалізуватися на одному музичному періоді або одному способі виконання чи співу – це нестерпно!» (як цит. Schreuders, 2010).

Музична діяльність Н. Штуцманн є яскравим прикладом того, що фізіологія виконавця справді впливає на формування стильових доміант його творчості. Водночас, маємо визнати, що такі доміанти можуть не стати визначальними, вони можуть коригуватися, співіснувати або навіть підпорядковуватися іншим. Так, поряд із бароковою, не менш важливою домінантою вокальної творчості Н. Штуцманн є романтична, що доводить, зокрема, її захоплення

відповідним репертуаром. Систематизація концертного репертуару співачки дозволила дійти висновку, що кількість творів композиторів-романтиків у ньому майже не поступається кількості барокових. Якщо перше місце посідає творчість Й. С. Баха (27 творів), то друге – Р. Шумана (18 вокальних циклів, де сумарна кількість пісень становить 150 творів). Також у репертуарі співачки представлена творчість Г. Форе (14 творів), Й. Брамса (6) та Ф. Мендельсона (6). Що ж стосується саме барокових композиторів, то у виконанні Н. Штуцманн можна почути музику Г. Ф. Генделя (13 творів), А. Вівальді (6 творів), Д. Перголезі (2 твори), Н. Порпори (1 твір), Дж. Каріссімі (1 твір).

Витоком формування романтичної домінанти можна вважати сімейне коло виконавиці. Її мати, Крістіане Штуцманн, була талановитою оперною співачкою (драматичне сопрано) та вокальним педагогом. Основу її репертуару склали твори композиторів-романтиків та веристів. Вона виконувала партії Аїди, Мадам Батерфляй, Манон, Тоски, Дездемони. Можна припустити, що творча діяльність матері, присутність на її виставах, спостереження за її домашніми заняттями могли суттєво вплинути на формування естетичних уподобань Н. Штуцманн, та, як наслідок, її музично-мовленнєвих ресурсів. Одним з наслідків цього, на наш погляд, стало бажання самореалізації не лише в бароковому репертуарі, що, врешті-решт, привело співачку до диригування. Хоча маємо визнати, що створений Н. Штуцманн оркестр «*Orfeo 55*», солісткою і диригенткою якого вона була протягом десяти років (2009–2019), спеціалізувався саме на музиці Бароко. Однак з плином часу мисткиня й у диригентській діяльності перейшла до виконання творів композиторів-романтиків.

Висновки.

У корпусі наукових розробок, присвячених дослідженню вокального мистецтва, поки небагато таких, що висвітлюють проблематику, пов'язану з питаннями індивідуального виконавського стилю. Увага авторів більше спрямована на досягнення творчості окремих митців, становлення вокальних шкіл, сучасної трансформації стилю бельканто тощо. Утім, урахувавши наявність потужного наукового доробку у сфері так званого «виконавського музикознавства», ми розуміємо, що вже найближчим часом станемо свідками появи таких робіт.

Це поставить перед науковцями питання щодо можливості міждисциплінарного синтезу наукових розробок із різних виконавських спеціальностей (фортепіанної, скрипкової, диригентської). Такі взаємодії є корисними і продуктивними. Проте очевидно, що саме вокальне мистецтво є особливою сферою музикування, що чітко бачимо на прикладі творчості Н. Штуцманн.

Отже, встановлено, що фізіологічні особливості виконавця-вокаліста визначають специфіку його музично-мовленнєвих ресурсів, фактично – стилю, а також його репертуарну політику. Водночас сформовані домінанти можуть не стати істотними, можуть змінювати одна одну або підпорядковуватися іншим. Так, аналіз репертуару Н. Штуцманн дозволяє стверджувати, що вона віддає перевагу творчості композиторів-романтиків, що йде всупереч із загальними тенденціями трактування тембру контральта в сучасній оперній практиці. Зазначено, що романтичне світобачення мисткині було сформовано під впливом родини, а саме – музичної діяльності її матері-співачки. Водночас, неможливо заперечувати той факт, що специфіка голосу Н. Штуцманн визначила її цікавість до барокового репертуару як у вокальній, так і в диригентській творчості.

Перспектива подальшого вивчення теми. Перспективу дослідження ми бачимо у визначенні стильових домінант творчості Н. Штуцманн у диригентській діяльності та інтерпретаційний аналіз її версій творів композиторів різних стильових епох.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14
- Деркач, Л. (2014). Синергия в исполнительском процессе. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 714–724.
- Кречко Н., & Ряжко О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*. 5(1), 46–55, DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147

- Криса, О. (2006). Альт. У кн. Г. Скрипник (Гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 1 (А–Д), с. 52. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
- Продоус, Є. (2022). Сильові домінанти музичної творчості Марти Аргеріх. *Аспекти історичного музикознавства*, XXVIII, 84–100.
- Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., Стефанюк, М. П., Молодій, О. Р., Попелюк, М. В., & Жеребецька, І. І. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. (Монографія). Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника.
- Чжоу Ї (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/c/hzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf
- Яновська, М. (2021). *Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери*. (Кваліф. робота ... маг. муз. мистецтва). Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг.
- Fischer, E. (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. (Translated by S. Godman & P. Hamburger). London: Faber and Faber.
- Jones, D. (n. d.). Training the contralto voice. Developing diagnostic tools for understanding a rare voice type. https://www.voiceteacher.com/articles/contralto_voice.html
- Nathalie Stutzmann / Biography. (2024). <https://nathaliestutzmann.com/biography/>
- Nathalie Stutzmann interview / Konserthuset Stockholm. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=mxvOEO5nyv0>
- Schreuders, B. (2010). Nathalie Stutzmann: «Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes». <https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/>

REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2020). Timbre as a tool for expressing operatic “voice image” (on the example of a dramatic tenor). *Musical art and culture: Scientific Bulletin of Odesa A. V. Nezhdanova National Musical Academy*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14 [in Ukrainian].
- Derkach, L. (2014). Synergy in the performance process. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 714–724 [in Russian].

- Fischer, Edwin (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. (Translated by S. Godman & P. Hamburger). London: Faber and Faber [in English].
- Jones, D. (n. d.). Training the contralto voice. Developing diagnostic tools for understanding a rare voice type. https://www.voiceteacher.com/articles/contralto_voice.html [in English].
- Krechko, N., & Ryazhko, O. (2022). The German Fach system as an example of professional voice classification in contemporary vocal and opera art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 46–55. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147 [in Ukrainian].
- Krysa, O. (2006). Alt. In H. Skrypyk (Ed.-in-Chief), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 1 (A–D), p. 52. Kyiv: Publishing House of Institute of Musicology, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Nathalie Stutzmann / Biography (2024). <https://nathaliestutzmann.com/biography/> [in English].
- Nathalie Stutzmann interview / Konserthuset Stockholm. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=mxvOEo5nyv0> [in English].
- Prodous, Ye. (2022). Style dominants of Martha Argerich's musical creativity. *Aspects of Historical Musicology*, XXVIII, 84–100 [in Ukrainian].
- Schreuders, B. (2010). Nathalie Stutzmann: «Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes» [Nathalie Stutzmann: “I don't search manuscripts, I search souls”]. <https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/> [in French].
- Stasko, H. E., Shuliar, O. D., Slyvotskyi, M. Yu., Stefaniuk, M. P., Molodii, O. R., Popeliuk, M. V., & Zhrebetska, I. I. (2010). *Human voice and vocal work with it*. (Monograph). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Yanovska, M. (2021). *Vocal and performance styles in the context of the development of opera*. (Master's thesis). Kryvyi Rih State Pedagogical University. Kryvyi Rih [in Ukrainian].

Zhou Yi (2021). *Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)*. (Candidate's diss.). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf [in Ukrainian].

Yevheniia Prodous

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,

the Department of Interpretation and Music Analysis

e-mail: bozapi00@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0631-9624

The specificity of the formation of style dominants in vocal performance (based on N. Stutzmann's creativity)

Statement of the problem.

In the article, using the example of the famous representative of vocal and conducting art, N. Schutzmann, the concept of "stylistic dominant" is tested as a parameter that determines the specificity of the performance statement (or a complex of musical and speech resources) and the axiological aspect of the interpreter's musical thinking. N. Stutzmann has the rarest female voice with an expressive chest register – contralto. An analysis of the repertoire of contemporary contralto singers shows that, as a rule, they mostly gravitate towards the performance of baroque works. The proposed study analyzes how the specificity of the voice influenced the formation of stylistic dominants in N. Stutzmann's work.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify the factors that determine the specifics of the formation of style dominants in vocal performance. The novelty of the study is that it introduces N. Stutzmann's performance work into the scientific circulation of domestic musicology. A complex of scientific approaches is applied, among them systemic, aimed at understanding musical phenomena in their interrelationships; stylistic, which allows you to consider the specifics of an individual's artistic expression; biographical to determine the factors that influenced the formation of the style of the artist's musical creativity, as well as one of the approaches of cognitive musicology, aimed at studying the image of Human as a creative force.

Recent research and publications.

The work used studies focused on the history of vocal art and criteria for classifying singing voices, such as the collective monograph «The Human Voice and Vocal Work with It» (Stasko, Shuliar, Slyvotskyi, et al., 2010); a number of scientific articles (Krechko, & Riazko 2022); Jones, n.d.; Avramenko, 2020; etc.). Particular should be mentioned L. Derkach's article «Synergy in the Performing Process», where we find the concept of attitude, which is understood as «a holistic state of the performing musician's psyche, which depends on professional motivation, goals, tasks and conditions for activity» (Derkach, 2014: 714).

Results and conclusion.

It has been established that the physiological characteristics of a vocalist determine the specifics of his musical and speech resources, in fact, his style, as well as his repertoire policy. It is emphasized that in vocal art one of the determining factors of the formation of a “stylistic dominant” is the timbre of the voice. At the same time, such dominants may not become decisive, but can be adjusted or subordinated to others. Thus, an analysis of N. Stutzmann's repertoire suggests that she prefers the works of romantic composers, which is contrary to the general trends in the interpretation of contralto timbre in contemporary opera practice. It is noted that the artist's romantic worldview was formed under the influence of her family, namely the musical activity of her mother, a singer. At the same time, it is impossible to deny the fact that the specificity of N. Stutzmann's voice determined her interest in the Baroque repertoire, both in her vocal and conducting work.

Thus, the formation of the style dominants (baroque and romantic) of the creativity of the outstanding singer and conductor N. Stutzmann is determined by the influence of two factors: internal – the specificity of her voice (contralto) and external – the performing creativity of her parents. The interaction of these style dominants influences the choice of the artist's repertoire in various fields of performing arts.

Keywords: musical creativity; performance style; N. Stutzmann's performance statement; style dominant; vocal art; musical interpretation.

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2024 року